

Čitanje slike u kontekstu suvremenog susreta semiotike i povijesti umjetnosti

Briski Uzelac, Sonja

Source / Izvornik: **Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, 2004, 327 - 330**

Conference paper / Rad u zborniku

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:254:486454>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-04-01**



Repository / Repozitorij:

[PODEST - Institute of Art History Repository](#)

Čitanje slike u kontekstu suvremenog susreta semiotike i povijesti umjetnosti

Ako krenemo *in medias res*, susrest ćemo se s tvrdnjom da je u žiži pozornosti povijesti umjetnosti, dakako, tumačenje djela. No, ova naoko vrlo jednostavna, samorazumljiva i zavidljiva tvrdnja sadrži gotovo nepremostive poteškoće koje proizlaze iz načina kako se razumijevaju navedeni ključni pojmovi trijade: povijest umjetnosti — tumačenje — djelo. Posljednjih desetljeća, naime, ne samo da je djelo poprište različitih čitanja i sudova, nego smo i svjedoci nastajanja novog akademskog interdisciplinarnog projekta vizualne kulture, koji više nije organiziran prema modelu povijesti (kao što su to bile discipline povijesti umjetnosti, povijesti arhitekture itd.), već po modelu antropologije. Sve se češće podsjeća i na Kantov stav da su »pogledi bez pojmova slijepi« te se sve glasnije ponavlja tvrdnja o povijesnoumjetničkom pozitivističkom redukcionizmu i empirizmu. Nasuprot »zastarjelom historicističkom kôdu« ističe se temelj teorijske refleksije. No, stoji činjenica da suvremena teorijska istraživanja nisu pokazala kako je moguća interpretacija i razumijevanje slike izvan refleksije o jeziku. Tim prije što u kritičkom pravcu djeluje i novi pojam vizualne kulture svojom dvostrukom usmjerenošću: s jedne strane se rabi za opis složene društvene datosti sve prožetije slikama i novim vizualnim tehnologijama, a s druge za označavanje sve šireg teorijskog polja poznatog pod nazivom *cultural studies*. Kulturalni studiji su implicitno ili eksplicitno polemički usmjereni spram korpusa društvenih i humanističkih znanosti, pa i povijesti umjetnosti, dovodeći u pitanje paradigmu logocentričnosti koja je tako dugo vladala u ovim znanostima.

No, vratimo se temeljnom pitanju koje je problematizirano tematskim okvirom iz naslova, a odnosi se na ponovni susret semiotike i povijesti umjetnosti koji se u semiotičkom teorijskom projektu označava sintagmom »čitanje slike«. Za svakog je povjesničara umjetnosti izbor načina čitanja umjetničkog djela jedno od najvažnijih pitanja, no njegova je pozicija locirana na nužnoj udaljenosti od privilegiranog svijeta umjetnikove namjere i umješnosti, ali je usred kulture koja proizvodi značenja i smisao u procesu interpretacije. Upravo iz toga proizlaze one spomenute poteškoće s početka teksta, a s kojima se istraživači različito nose, od pristajanja uz institucionalizirani status i granice stručne discipline do priklijanja nekom kritičkom projektu globalne zajednice istraživača ili tek pripisivanja veće vrijednosti ekspresivnoj paradigmi itd. Međutim, sa stajališta postavljene

teme, kojom se provocira metodološki dijalog u povijesnoumjetničkoj disciplini, važno je uočiti osnovu promišljanja s koje, prema riječima R. Bubnera, »sлом navodne sigurnosti u nekom konkretnom slučaju inicira supstancijalni napredak spoznaje«. Dvije su se filozofsko teorijske linije fundamentalnog propitivanja krajnje instance govora o slikama ili neadekvatnosti korespondencije između različitih medija (slike i riječi), premda su same bile u temeljnoj programatskoj opoziciji, posve približile u stavu da prilikom tumačenja ipak nije u pitanju činjenica prenošenja (iz jednog medija u drugi) nego sām temelj omogućavanja te činjenice. Jedna je hermeneutika, koja učenjem o razumijevanju »na umjetnost projicira pitanje koje u umjetnosti izvorno nije udomaćeno, kako bi se ostvarilo proširenje horizonta« (Bubner, 1997.), s onu stranu uvriježenih disciplinarno spoznajnih metoda. Druga je kritička teorija frankfurtske škole, zasnovana na kritici ideologije (W. Benjamin, Th. W. Adorno i dr.), koja imenovanjem negativne instance u umjetničkom iskustvu pomiče granice spoznaje. Tako su se, dakle, u područje umjetnosti uvlačila pitanja koja izvorno nisu bila uobičajena u njoj, ali su otvarala interaktivni prolaz širenjem metodoloških granica, što je postalo legitimnim sredstvom istraživanja »zagonetne biti umjetničkog djela«.

Što se tiče treće temeljne linije, semiotike, njen se dinamički razvojni put protegnuo kroz čitavo 20. stoljeće te je njen pristup vizualnoj umjetnosti, jednoj izrazito kompleksnoj značenjskoj proizvodnji smisla, bio izuzetno produktivan. Svojim je širokim teorijskim nastupom, pa i pod različitim imenima (recimo semiologija), kao moćan sistem koji lako sažima i aktualizira koncepte, pritom svjesna svojih granica, koje su istodobno i granice znanstvenog diskursa, omogućila definiranje temelja interpretacije upravo u sferi konkretnog pristupa čitanju slike. Dakako, ovaj je pristup određen načelnim stajalištem da je semiotika disciplina koja se bavi proučavanjem znakova, odnosno »znakovnih sustava«. Sve do Ch. S. Peircea semiotika je bila sastavnim dijelom filozofije, odnosno logike, kada je zaslugom njegova učenja na prijelazu u 20. stoljeće dobila status krunske ili okvirne discipline, koju je u duhu anglosaksonske logičke tradicije razvio dalje Ch. Morris kao »teoriju o znacima«. Skoro paralelno semiotika je definirana u formalističko-strukturalističkoj tradiciji, od F. de Saussurea i R. Jakobsona kao lingvistička semiologija te se razvija u 60-im godinama u okviru francu-

skog strukturalizma (R. Barthes, J. Lacan, C. Todorov i dr.). Međutim, već se od 70-ih (među prvima M. Foucault) uočava ograničenje temeljnog pojma sustava, njegova statičnost, jer iz sebe isključuje nadovezivanje znakova (»beskonačno semiotičko ulančavanje« U. Eca ili »diseminaciju« — odbijanje znakova da se pokore jednom kontekstu J. Derride); tako se termin semiologija, s poststrukturalizmom, potiskuje u korist termina semiotika. Od tada se ona postavlja na znatno šire osnove, spaja različite tradicije u teoriju (ili »učenje« ili »projekt«), koja se može baviti spoznajnim predmetom gotovo svake znanosti. U prvom broju *Časopisa za semiotiku* (*Zeitschrift für Semiotik*, 1979.), semiotika se već određuje kao »znanost o znakovnim procesima koja istražuje sve vrste komunikacije i razmjene informacija«.

Ne ulazeći ovom prilikom više u znanstveni status semiotike, usredotočit ćemo se na njen teorijsko-spoznajni predmetni okvir, u kojemu je upravo posljednjih desetljeća došlo do onog semiotičkog obrata koji je tema našeg interesa. Naime, do promjene paradigme došlo je u atmosferi kritičkih rasprava o strukturalizmu, u kojemu je prednost davana, prije svega, analizi samog teksta. Tekst (i neverbalni) se shvaćao kao predmet sa sustavom vlastitih strukturnih značajki koje se mogu opisati pomoću više ili manje rigoroznog formalizma. No, kasnije se rasprava pomakla od statusa teksta na pragmatiku čitanja te na pojmovni par Autor — Čitatelj. Bez obzira što članovi tog para nemaju jednak teorijski status, akcent se stavlja, osim ili umjesto na moment nastajanja teksta, na ulogu koju igra primalac u njegovoj aktualizaciji, razumijevanju i tumačenju. Dakako, tu pripada i način na koji tekst ovakvo sudjelovanje predviđa. Sa semiotičkog stajališta, predmet istraživanja nisu empirijska zbivanja vezana uz čitanje (to je prvenstveno predmet sociologije recepcije), nego funkcija konstrukcije ili 'dekonstrukcije' teksta u činu čitanja, što je i neposredni te nužni uvjet njegova ostvarivanja. Tako su se, nakon što se »sablast čitatelja« (U. Eco) ugnijezdila u središtu tumačenja, počele umnažati različite »naratološke« teorije (prema načinu postojanja diskursa) koje su reagirale na krutost strukturalističkih metodologija što su »uobražavale da mogu istraživati umjetničko djelo ili tekst u njegovoj objektivnosti jezičnog predmeta«. No, činjenica je, na koju je ukazao još Morris u *Osnovama teorije o znacima* (*Foundations of a Theory of Signs*, 1938.), kako i u klasičnim semiotikama već ima upućivanja na tumača, kao primjerice u Augustinovoj semiotici koja proces označavanja shvaća u odnosu na predodžbu znakom proizvedenu u tumačevu umu.

Temeljno je istraživačko polje semiotike, naravno, određeno znakom, lingvističkog ili izvanlingvističkog porijekla, koji se definira, u najširem smislu, ne ulazeći u teorijske distinkcije, kao »predstavljanje nečega nečim«; pritom se predstavljeno naziva označenim, a predstavljatelj označiteljem, dok samo predstavljanje ima različita tumačenja: značenje, označavanje, prikazivanje, referencija i sl. Od triju dimenzija znaka, kao što je već spomenuto, počinje se posebno izdvajati značenje, s teorijskom argumentacijom da tek ono omogućuje nekom predmetu da se pretvori u znak, odnosno da predstavlja nešto drugo. Tako je semiotički pristup sve

više razvijao istraživanje nastajanja, prenošenja, funkcioniranja i transformiranja znakova i značenja u društvenom životu (pod imenom semiologija, također), što je, dakako, sve više otkrivalo kulturalno i kontekstualno, a ne »prirodno« porijeklo interpretacije. U kritičkoj raspravi o ikoničkom znaku to će Norman Bryson, značajni predstavnik »nove povijesti umjetnosti«, obilježiti sintagmom »umjetnost u kontekstu«. Jer, izvan modela znaka u kontekstu otvorene dijalektike autor-djelo-tumač postoji tek spoznaji nedostupna, amorfna, neoblikovana masa ili građa. Za semiotičare je, dakle, sama slika znak koji je u neprekidnoj interpretativnoj cirkulaciji s drugim znacima; to je pokretljiv i projektivan znak, koji nema u ekskluzivnom vlasništvu »svoje« (jedino) značenje. On čak, po Barthesu, pluta u »carstvu znakova« od jednog do drugog interpretatora, a tek u interpretaciji zadobiva značenje. U tom je okviru »autorstvo« uglavnom oznaka/etiketa ili, kako navode Bal/Bryson, »totalizirajući narativ čovjek-i-njegovo-djelo« (Bal/Bryson, 1991.). Poststrukturalistička sintagma »smrt autora« govori o gubitku oslonca čvrstog centriranja i mogućnosti sigurne legitimacije znanja u znakovnom prostoru ogledanja svega u svačemu, što je nalik Leonardovu *Kabinetu ogledala*: u njemu se zrcalne slike umnažaju, jedna drugu zrcale pod različitim kutovima, interpretirajući jedna drugu, čineći od prostora kako optički, tako i jezični labirint, u kojemu je svaka slika lice jednog znaka. U takvoj situaciji, tko zna nedvojbeno što je u autorovoj glavi prvobitna slika, čak i pod uvjetom podudarnosti neke vrste prvobitnih vizija autora i promatrača (retinalne, imaginarne i sl.). Prepoznavanje nije tek čin uspoređivanja dvaju mentalnih polja ili uspostavljanje perceptivnog releja između oka umjetnika i oka primatelja, jer se čak i u svijetu sličnosti ili »odraza« »zrcalne figure« iscrtavaju i u optičkom i u jezičnom obliku. Naime, prepoznavanje iz semiotičke perspektive obavlja se putem aktiviranja kôdova naučenih u interakciji s drugima, dakle, usvajanjem kulture.

Stoga su proučavanja semiotike kulture posebno utjecala na problematizaciju pozicije povijesti umjetnosti, tradicionalno s jedne strane »humanistički«, a s druge »pozitivistički« orijentirane; humanistički, jer se grčevito drži uvjerenja da je djelo zaklonjeno umjetnikovom ličnošću, da je čitanje slike uvijek neki oblik rekonstrukcije i reanimacije umjetnikove zamisli, a da je svaka moguća interpretacija zapravo skrivena u prvobitnoj autorovoj zamisli. Što se tiče pozitivističke orijentacije, ona se zaustavila na ograničavanju vlastitog predmeta istraživanja, a to je: popisati djela, utemeljiti biografiju umjetnika, datirati djela i pripisati ih: a) prema vanjskim pokazateljima — popisi, arhivski dokumenti, tradicija; i b) prema stilu, polazeći od korpusa te, najzad, iznova uspostaviti (uz pomoć proučavanja tekstova) način na koji su ta djela bila viđena i tumačena (prema Zerneru). Sukladno predmetu, metode su arhivska, historiografska, dijelom ikonografska, sa slaganjem rezultata po monografijama ili pregledima itd. Ovim se samodovoljnim pristupom povijesno-umjetničke discipline gubi iz vida, što je osobito naglasila novija semiotika, da slika, prije nego što stigne do interpretatora, biva dodirnutu »tisućama pogleda«. Time se vraća pozornost ka osnovnom svojstvu znakova, ka onome što ih

povezuje, a to je proces stvaranja značenja ili semioza, koja postaje i središnjim predmetom semiotike. Sastavni dijelovi semioze su: 1. znak (nositelj znaka), 2. referent ili predmet (designat) i 3. interpretant koji ih povezuje. No od ova tri dijela, većina teoretičara ističe upravo treći te ga počinje objašnjavati unutar komunikacijskog konteksta, koji se kao spoznajni predmet shvaća u rasponu od dinamičkog kontinuuma do neograničene semioze. Poznata je ilustracija koju daje Umberto Eco, koji inače spaja rezultate logičke i lingvističke linije semiotike: »Fenomen je semioze posrijedi kada se određeni predmet unutar određenog kulturalnog konteksta predstavi riječju ruža, a riječ ruža može se interpretirati bilo kao crveni cvijet ili slikom ruže ili cijelom pričom u kojoj se pripovijeda o tome kako se uzgajaju ruže.« (*I limiti dell'interpretazione*, 1995.).

Kada se, dakle, kasnih sedamdesetih godina napušta ideja formalizacije semiotičkih sustava, a započinje s kritikom temeljnih semiotičkih pojmova i premješta analitička pozornost sa znaka na označitelja »koji sam sebe proizvodi u tekst« (da se, recimo, pozovem na J. Kristevu), tada se otvorio prohod kroz neograničeno područje mogućih značenjskih izbora. U tom je semiotičkom zaokretu znak utkan u nepreglednu mrežu diferencijalnih odnosa, pa umjesto pojmovalne stvarnosti, svijeta, predodžbe, situacije ili *weltanschauung*, koji su se do tada koristili za obilježavanje »podloge« umjetničkog djela u teorijsku uporabu humanističkih disciplina ulazi termin *kontekst* kao pojmovna inovacija iz semiotičke perspektive, koja sankcionira uklanjanje pojma subjekta iz uloge uporišta komunikacije te njegovo uklapanje u procesualnu igru razlika. Gledano sa stajališta povijesti umjetnosti, ovaj se pojmovni transfer već odigrao, otvorivši kritičku i novu interpretativnu perspektivu. On se navodi i pod drugim nazivima; primjerice, kao »retorički zaokret« (S. Bann i njegova analiza temeljno retoričke i semiotičke prirode historiografije, 1984.) ili kao »uokvirenje« (*framing*, J. Culler i njegovo pitanje »na koji se način konstituiraju /uokviruju/ znaci uz pomoć različitih diskursivnih praksi, institucionalnih dogovora, sustava vrijednosti, semiotičkih mehanizama«, 1988.).

Norman Bryson, gorljivi tumač semiotičkog zaokreta, smatra da je ova problematika od ključnog značenja za novu povijest umjetnosti; kontekst nije jednostavno dat, on se proizvodi, on je konstrukt, jer je ono što pripada kontekstu određeno interpretativnim strategijama. »Drugim riječima, prema Brysonu, i sâm kontekst je tekst te se stoga sastoji od znakova koji zahtijevaju interpretaciju. Ono što uzimamo za pozitivističko znanje proizvod je interpretativnih izbora; povjesničar umjetnosti uvijek je prisutan u konstrukciji koju proizvodi.« (Bal/Bryson, 1991.) Taj pristup vrijedi i za problematiku porijekla znakova, za heterogenu i polisemičnu prirodu gledanja (utjecaj roda itd.), za recepciju predodžbi i problem prvobitnog promatrača, za metaforu kao fenomen transfera značenja od jednog znaka do drugog, za naraciju i reprezentaciju, odnosno specifično vizualne načine konstituiranja (ispredanja) priče, čije razmatranje omogućava upravo semiotika. Osobito je, po Brysonu, za semiotičko čitanje slike relevantna analiza koncepta pogleda, što proizlazi iz či-

njenice da slika ne postoji izvan okolnosti u kojima promatrač gleda sliku te da umjetničko djelo ne može unaprijed fiksirati rezultat nijednog svog susreta s kontekstualnim pluralitetom.

Pritom, naglašavam, semiotičko »čitanje slike« nije posve isto što i semiologija slikarstva ili slikarska (pikturalna) semiologija. Osnovni je problem ove uže discipline, kako su je razvijali semiolog L. Marin, povjesničar umjetnosti M. Pleyne i filozof J.-L. Schöffer, sljedeći: kako konstruirati pristupe označavajućim cjelinama slike te slikarstvu kao vizualnoj značenjskoj paradigmi u uvjetima nepostojanja utvrđenog, kodificiranog tehničkog metajezika slikarstva (opisi, kanoni, pravila izražavanja, sistemi zapisa, kao recimo u poeziji ili glazbi, pa i arhitekturi), što bi omogućilo iscrpnu deskripciju slike i relaciju slike s drugim tekstovima kulture (primjerice, izučavanje formalnih struktura čija su različita pravila bila vezana za perspektivu, H. Damisch). Semiotičko čitanje, međutim, ne teži na prvom mjestu tomu da proizvede izdvojene interpretacije umjetničkih djela, nego više da istraži uvjete te interpretacije, njene konvencije i konceptualne operacije, procese i granice, diskurs i »promatračev udio« u naglašeno interdisciplinarnoj, obuhvatnoj kulturno-teorijskoj perspektivi. Jer, promatrano iz semiotičke vizure, umjetničkim činom se ne stvara znak, kao izdvojeno umjetničko djelo-znak, nego odnos umjetničkog djela i ostalih djela povijesti umjetnosti i kulture. Semiotika tako dobiva određeni nad-disciplinarni status, nudi specifičnu teoriju i niz analitičkih sredstava koja se mogu primijeniti, dakako, uz druge metodologije, na predmete koji pripadaju svakom znakovnom sustavu, pa i vizualnom, fokusirajući se pritom na proizvodnju i recepciju intertekstualnog značenja u društvenoj komunikaciji.

Literatura

- Bal & N. Bryson, M.**, Semiotics and Art History, u: *The Art Bulletin*, no. 2, vol. LXXIII, June 1991.
- Bal, M.**, Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition, Cambridge and New York, 1991.
- Bann, S.**, The Clothing of Clio, Cambridge and New York, 1984.
- Barthes, R.**, Elements of Semiology, New York, 1968.
- Barthes, R.**, Image — Music — Text, Ed. S. Heath, New York, 1977.
- Baxandall, M.**, Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures, New Haven and London, 1985.
- Bryson, N.**, Art in Context, u: *Studies in Historical Change*, ed. R. Cohen, Charlottesville
- Bubner, R.**, Ästhetische Erfahrung, Frankfurt/M, 1989. (Estetsko iskustvo, Zagreb, 1997.)
- Culler, J.**, Framing the Sign: Criticism and its Institutions, Okla. and London, 1988., XIV.
- Eco, U.**, Semiotica e filosofia del linguaggio, Torino, 1984.
- Eco, U.**, I limiti dell'interpretazione, Milano, 1995.
- Roskill, M.**, The Interpretation of Pictures, Amherst, 1989.
- Saint-Martin, F.**, Semiotics of Visual Language, Bloomington, 1990.

Summary

Sonja Briski-Uzelac

Reading a Picture in the Context of Contemporary Semiotics and Art History

In light of thematic problematization of contemporary approaches to art, the meeting of semiotics and art history, expressed in the formula »reading the picture«, has a special place. For every art historian, the choice of the method of reading a work of art is one of the most important issues, because his position is located on a necessary distance from the privileged world of the artist's intention and skill, but it is in the midst of the social landscape that only in interpretation provides it with significance and meaning. Therefore, cultural, and not »natural« origin of interpretation tells us that reading the picture is not a mere reconstruction or reanimation of the original artist's ideas, but a participation in the constant process of production and interpretation of signs that comprise the essence of culture. Although the semiotic experience is present in art history for some time (since Riegl and Panofsky, Schapiro, etc.), only with theoretical scepticism of (post)structuralism and semiology, and with the instruments of visual semantics, its specialist borders have begun to broaden toward the theoretical/cultural complex of sciences of art. During the last decades, semiotics was preoccupied with a range of problems that differed considerably from the original ones, which included new distinctive areas into theoretically-methodological discussions, such as polysemy of meaning, recognizing the interpretative status, concept of the gaze, issues of context, reception and authorship; also, narratives, gender difference regarding visual and verbal signs, etc. For all these fields, semiotics prescribes a positivistic view on knowledge, and, to cite Norman Bryson — the most prominent interpreter of the new semiotic turn, »this re-examination poses the greatest difficulties to the traditional practice of art history as a discipline«.